



Paper Nr. 2/2019

Nachwuchskünstler*innen als Innovationshoffnung. Biografische Krise, ästhetisches Risiko?

Autor

Benjamin Hoesch, Justus-Liebig-Universität Gießen

Abstract

Das vom Teilprojekt 6 verantwortete Panel auf der Jahrestagung „Krise als Motor?“ zeigte in einem Vortrag mit anschließender Podiumsdiskussion den historischen Zusammenhang von Krisendiskursen des Theaters und den seit der Jahrtausendwende zunehmenden Zukunftsversprechen in Formaten wie Nachwuchsfestivals auf. Diese machen die biografische Situation von Künstler*innen zwischen Ausbildung und Berufseintritt als Krise produktiv, in der eine besondere Dringlichkeit des Kunstschaffens verortet und diskursiv beschworen wird. Wenn aber ihr ästhetisches Risiko institutionelle Krisenmomente nicht einfach kaschieren soll, muss sich die Festivalkuration bewusst in ein Reibungsverhältnis zu den Institutionen setzen, denen sie zuarbeitet, wie am Beispiel zweier international ausgerichteter Festivals in der langjährigen Verantwortung des Podiumsgasts Barbara Engelhardt klar wird.

Gefördert durch

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

Von der Krise zum Zukunftsversprechen

„Standortbestimmung heißt das Schlagwort. Um Prognostik wird gebeten. Zukunftsvisionen werden auf Tagesordnungen gesetzt. Und das nicht nur im Theater, aber auch hier und plötzlich ganz vehement. Wo die Diskussionen in der Symptomdiagnose einer Endzeit gestimmten Nachutopiegeneration zu erstarren drohen, beginnt die Suche nach Ausblicken. Ob ins nächste Jahrtausend hinein oder bescheidener nur in die unbestimmt nahe Zukunft – allerorts wird dem Theater an seinen Perspektiven geflickt.“

Mit dieser Einleitung berichtet Barbara Engelhardt unter dem Titel *Beredete Ratlosigkeit* über eine Tagung von Theatermacher*innen und Kritiker*innen – allen denjenigen also, „die sich nicht gänzlich tatenlos dem lauten Geschrei vom Verfall des Theaters hingeben wollen.“ Und wäre nicht die Rede von einem nächsten Jahrtausend, so ließe nicht viel an diesem Zitat erahnen, dass es schon 1997 in *Theater der Zeit* veröffentlicht wurde (Engelhardt 1997, 59). Der Bericht belegt einmal mehr, wie lange schon ein Krisengefühl das Theaterschaffen in Deutschland begleitet: Der Krisenzustand hat demnach paradoxerweise eine verlässliche Stabilität erreicht, den Diskursen droht eine scheinbar ausweglose Starre. Das Zitat zeigt aber auch, dass das Feld nicht nur defensiv und bestandswährend reagiert,

sondern in Antwort auf diesen Zustand vielmehr zahlreiche zukunftsorientierte Entwürfe aufkommen. Es stellt den Zusammenhang her zwischen Krisendiskursen und den auf den ersten Blick gar nicht krisenhaften Versprechen einer Zukunft des Theaters.

Die sichtbare Arbeit an diesen Perspektiven hat sich nach der Veröffentlichung dieser Zustandsbeschreibung besonders in der gesteigerten Aufmerksamkeit für junge Theaterschaffende niedergeschlagen, die unser Teilprojekt in einem seit den frühen 2000er Jahren stark expandierenden Format in den Blick nimmt: Nachwuchsfestivals, also Programme, die dezidiert die Regiearbeiten junger regieführender Künstler*innen in oder kurz nach der Ausbildung präsentieren. Sie versprechen vielerorts und in unterschiedlicher Ausgestaltung Ausblicke für das Theater: Das Körper Studio Junge Regie in Hamburg bringt „die Vielfalt von künstlerischen Inhalten und Ästhetiken der Theatergeneration der Zukunft“ (Körper Stiftung o.J.) zur Erscheinung; Radikal Jung in München „will die Perspektiven einer Theaterlandschaft von morgen aufzeigen“ (Engels/Sucher 2008, 7); und Premières lud in Straßburg und Karlsruhe ein: „Feiern Sie mit uns die Zukunft des Theaters!“ (Festival Premières 2015)

Dass die Hoffnungen für diese Zukunft dabei auf Künstler*innen liegen, die selbst (noch) gar nicht Teil des Betriebs und der Institution Theater sind, ist bemerkens-

wert: Nachwuchsfestivals überprüfen damit nicht nur die künstlerische Eignung der kommenden Generation für das bestehende Theater, sondern suchen insbesondere nach Innovationen, die die Probleme der Institution, wie sie aus Krisendiagnosen hervorgehen, lösen könnten. Innovation wird also als notwendig *externer* Impuls bestimmt, für den sich die Institution vorübergehend für Akteur*innen öffnet, die dort (noch) gar nicht hingehören und die schon allein durch diese Außenstellung ein Innovationspotential mitbringen, das sich die Institution selbst intern nicht zutraut. In dieser Hinsicht sind Nachwuchsfestivals durchaus vergleichbar mit anderen institutionellen Öffnungsstrategien, die die Forschungsgruppe in den Blick nimmt – etwa für Publika mit Migrationshintergrund oder die Partizipation von Laien.

In der Verbreitung und Produktivität von Nachwuchsfestivals wirkt Krise auf unterschiedlichen Ebenen als Motor: Mit jungen Künstler*innen gegen Ende ihrer Ausbildung oder im Berufseintritt nehmen diese Programme Menschen in den Fokus, auf deren Lebenssituation sich der historiographische Krisenbegriff – eine „Lage, die harte Alternativen herausfordert und eine radikale Entscheidung verlangt“ (Imbriano 2013, 45) – mühelos übertragen lässt. Als ‚Sattelzeit‘ zwischen der relativ geschützten Ausbildung und einer halbwegs stabilen beruflichen Position bringt diese Phase unvermeidbare Weichenstellungen mit sich und verdich-

tet Entscheidungen, von denen der komplette weitere Fortgang des professionellen und privaten Lebenswegs abhängt. Diese radikal ungewisse, aber folgenreiche biografische Situation lässt sich als krisenhaft beschreiben – ganz gleich, ob sie von den Betroffenen selbst als existenzbedrohendes Prekariat oder als verheißungsvoller Karriereauftakt wahrgenommen wird.

Nachwuchsfestivals bauen auf diesen persönlichen Krisenzustand, machen ihn öffentlich und spitzen ihn zu, weil genau hier das besondere Potential für Innovation verortet wird: Die Krise sorgt für Vielfalt, weil von den unterschiedlichen Ausbildungsgängen keine standardisierten Wege in die Institution führen; sie verlangt nach Engagement und Dringlichkeit, um in den Entscheidungen das Heft in der Hand zu behalten; sie ermöglicht gesellschaftliche Relevanz, weil die nicht etablierten oder staatlich protegierten Künstler*innen eine Glaubwürdigkeit und die „Fähigkeit zur Empörung“ (Boltanski/Chiappello 2003, 80; vgl dazu Hoesch 2018, 471f.) mitbringen; schließlich fördert die Krise ästhetisches Risiko, weil Nachwuchskünstler*innen noch keinen Status zu verlieren, stattdessen aber noch alles zu gewinnen haben.

Dringlichkeits-Diskurse

Im Zuge der umfassenden Diskursanalyse um Nachwuchsfestivals, die wir im Teil-

projekt an den vollständigen Pressearchiven des Körper Studio Junge Regie und des Festival Fast Forward begonnen haben, kristallisiert sich bereits ein sehr eigenes normatives Sprechen heraus, in dem sich – begünstigt durch die Wettbewerbsform mit Jury- und Publikumspreisen vieler Festivals – diese Erwartungshaltung niederschlägt: So lobt etwa Barbara Müller-Wesemann, die Initiatorin des Körper Studio Junge Regie, nach dem ersten Stattfinden dieses Regieschul-Treffens 2003 an allen Beiträgen das „Risiko des Ausprobierens“:

„Das muss nicht immer gelungen sein, aber auf dieser Ausbildungsebene spielt es eine große Rolle, dass junge Regisseure und junge Schauspieler, die noch nicht besonders viel Erfahrung haben, etwas ausprobieren und etwas wagen, was man sich nachher im offiziellen Theaterbetrieb gar nicht mehr erlaubt. [...] Wir wollen nicht die Klischees und die konventionell vorgefassten Formen sehen, sondern wir möchten, dass sie etwas riskieren.“ (Wegener 2014, 11)

In Feuilletonartikeln zu Nachwuchsfestivals, aber auch in Ankündigungstexten und Jury-Diskussionen sind die Attribute ‚Mut‘, ‚Eigenständigkeit‘ und ‚Dringlichkeit‘ zentrale Begriffe. Mit ihnen werden Arbeiten der ‚Jungen Regie‘ bisweilen gegenüber den für ihre ‚Beliebigkeit‘ gescholtenen Inszenierungsstilen des etablierten Regietheaters ausgezeichnet. In Verbindung mit stereotyp jugendlichen

Charakteristiken wie ‚Frische‘, ‚Energie‘ und ‚Lockerheit‘ führen diese Attribute auch häufig zu verniedlichenden Wertformulierungen: ‚Frech‘ oder ‚aufmüpfig‘ sind dann positiv besetzte Adjektive; ‚brav‘, ‚konventionell‘ oder ‚harmlos‘ die entsprechenden negativen Gegenstücke.

Doch mit dieser erwarteten und wertgeschätzten Widerständigkeit soll sich das ästhetische Risiko nicht *gegen* die Institutionen des Theaters in Stellung bringen, sondern vielmehr diese wieder mit Sinn und Leben füllen. So wird zwar regelmäßig an den Nachwuchsarbeiten eine Abkehr vom Literaturtheater und eine eigenständige Autorschaft der Theaterschaffenden diagnostiziert, genauso oft aber auch wieder mit Genugtuung eine Rückkehr zum Text und Aufgreifen kanonischer Stoffe hervorgehoben. Attribute der Glaubwürdigkeit wie ‚persönlich‘, ‚ehrlich‘, ‚berührend‘, ‚ernsthaft‘, die die Wirkungskraft des Theaters in bestehenden Institutionen bestätigen, stehen dabei hoch im Kurs – wohingegen zugeschriebene Haltungen wie ‚Ironie‘, ‚Distanz‘, bisweilen auch ‚Arroganz‘ überwiegend als Wirkungshindernisse gewertet werden.

Ästhetische Innovation und institutionelles Risiko

Barbara Engelhardt hat die weitreichenden Chancen dieser Qualitäten junger Theaterschaffender für die Institutionen in

einem Interview wie folgt auf den Punkt gebracht:

„Es geht [...] um eine Art von Glaubwürdigkeit, also um Authentizität in dem Sinn, dass viele junge RegisseurInnen bewusst oder unbewusst von eigenen Erfahrungsräumen ausgehen, die ihnen Glaubwürdigkeit verleihen. [...] Plötzlich ist da ein ausgeweiteter Blick auf gesamtgesellschaftliche Phänomene, die sich in Lebenswirklichkeiten widerspiegeln. Ich glaube, dadurch werden solche Arbeiten für das Publikum sehr viel zugänglicher.“ (Chanel/Engel/Engelhardt 2015)

So könnte also das Theater aus der Krisenlage junger Künstler*innen im besten Fall wieder zeitgemäße, sinnerfüllte Arbeitsweisen, gesellschaftliche Relevanz und eine neue Publikumsbindung gewinnen. Doch während die *persönlichen* Krisen als Innovationschance positiv gewendet werden, hilft die Zurschaustellung von Zukunftsperspektiven zugleich zu verdrängen, dass es jemals eine *institutionelle* Krise gegeben hat, die diese überhaupt fraglich macht. In den meisten Nachwuchsfestivals steht der Theaterbetrieb als generöser Chancenverteiler dar, statt die Nachwuchsfrage als Suche nach Auswegen aus eigenen existentiellen Problemen zu thematisieren. Und während die ästhetische Risikobereitschaft junger Künstler*innen beschworen wird, tun die Programme viel dafür, das Risiko aufseiten der Institution zu minimieren: Die Öffnung für den Nachwuchs erfolgt so nur in

kurzzeitigen, klar begrenzten Festivals über wenige Tage, während derer das reguläre Programm des Hauses oft parallel weiterläuft. Die Festivaleinladungen nutzen für ein unverbindliches Gastspiel die Ergebnisse von Produktionsmöglichkeiten anderswo. Was dabei als geglücktes Ergebnis und bemerkenswerter Innovationsimpuls gilt, wird aus dem Innern der Institution heraus in den kuratorischen Auswahlverfahren und Preisverleihungen entschieden. Und selbst Preisgelder werden häufig als zukünftiger Produktionskostenzuschuss ausgeschüttet, unterstützen Karrieren also, indem sie finanzielle Risiken weiterer Engagements auf der Seite der institutionalisierten Theaterorganisationen abbauen.

Zwar können die meisten Nachwuchsfestivals auf eine Reihe erfolgreicher Regisseur*innen verweisen, die von ihnen aus dem Sprung in die Institution geschafft haben und dort innovativ wirken. Doch diese Einzelbeispiele mindern nicht den Eindruck, dass Nachwuchsfestivals in der Breite ebenso im Dienst institutioneller Stabilisierung wie der versprochenen Innovation stehen. Wenn die Innovationshoffnungen allein auf vorübergehender, kontrollierter Öffnung der Institution für neue Künstler*innen beruhen, ohne dabei die Bedingungen für ästhetische und institutionelle Innovation zu schaffen, dann können Nachwuchsprogramme nur einer oberflächlichen Legitimierung krisenhaft angegriffener Institutionen zuarbeiten, nicht jedoch deren zugrundeliegenden

Problemen begegnen. Krise *gemeinsam* mit Künstler*innen positiv zu wenden, die selbst biografisch in krisenhaftem Umbruch stehen und (noch) nicht Teil der Institution sind – diese Chance von Nachwuchsfestivals könnte nur voll zum Tragen kommen, wenn Risiko auch auf institutioneller Seite eingegangen wird. Nur wo Theater sich bereit zeigt, die eigenen Traditionen, Arbeitsprozesse und Hierarchien, die Selbstverständnisse und Denkgewohnheiten, schließlich die vielfältigen *Abgrenzungen* zu Lebenswirklichkeiten, anderen Künsten und Ländern aufs Spiel zu setzen, können Nachwuchsfestivals Innovationen in die Institution bringen.

Festivalkuration als institutionelles Reibungspotential:

Die Beispiele *Premières* und *Fast Forward*

Eine Akteurin, die das innovative Potential von Festivals auch bewusst gegen institutionelle Stabilität ins Feld führt, ist unserer Einladung gefolgt und hat in der Podiumsdiskussion Auskunft über ihre Herangehensweisen und Erfahrungen gegeben: Barbara Engelhardt, die 2004 als ehemalige verantwortliche Redakteurin bei *Theater der Zeit* nach Frankreich ging, um Künstlerische Leiterin des internationalen Festivals *Le standard idéal* in Bobigny bei Paris zu werden. Als Bernard Fleury, Direktor des Theaters *Le Maillon* in Straßburg, sie beauftragte, ein Konzept für ein gemeinsames Festival mit dem Théâtre

national de Strasbourg zu entwickeln, schlug Engelhardt dieses als Nachwuchsfestival vor: *Premières – Jeunes Metteurs en Scène Européens* fand erstmals 2005 in Straßburg statt. Das Konzept schloss an eine Debatte über die Stellung der Regie im Gegenwartstheater und die Möglichkeit der Ausbildung zur Regie an, die in Frankreich seit der Gründung des Studiengangs *Mise en scène* an der Schule des Straßburger Nationaltheaters aufgekommen war.

Entsprechend ihrer international geprägten Perspektive fragte Engelhardt: „Wie kann man den Blick auf die eigene Theaterlandschaft weiten, indem man sie öffnet für völlig andere Theatertraditionen und -praktiken?“ (Engelhardt et al. 2018) *Premières* hob die Frage der Regie auf eine dezidiert europäische Bühne und präsentierte seither jedes Jahr zehn Inszenierungen aus allen Regionen Europas – darunter etwa ein Drittel deutschsprachige und ein knappes Fünftel französische Produktionen. In dieser institutionellen Öffnung wurden also andere nationale Theaterkulturen mit ihren unterschiedlichen Regieverständnissen und Ausbildungstraditionen willkommen geheißen als europäische Vielfalt, ohne dabei institutionelle oder ästhetische Dominanten ermitteln oder schaffen zu wollen. Voraussetzung war Engelhardts unermüdliche Reisetätigkeit, der rege Kontakt mit Ausbildungsinstituten und nachwuchsfördernden Theatern in ganz Europa sowie nicht zuletzt ihr Werben für das besonde-

re ästhetische Interesse unterschiedlichster junger Theaterproduktionen in zahlreichen Interviews und Publikationen. Darin wies sie die Frage nach Definitionen und Charakteristiken einer jungen europäischen Theaterästhetik immer wieder zurück: „Ich glaube, dass in der Originalität und Kohärenz von Form und Inhalt sich eigene Theatersprachen entwickeln lassen. Es wäre ein Verlust, wenn es auf eine gemeinsame, einzige Sprache hinausläufe.“ (Brinai/Engelhardt/Schaub, 2014)

Premières konnte sich in der Europastadt Straßburg schnell als jährlich wiederkehrende Institution etablieren, zählte dabei als eine „über die Stadt ausgreifende Theateraktivität“ (Engelhardt et al. 2018) mit etwa 30 Aufführungen und einem heterogenen Rahmenprogramm an unterschiedlichen Spielstätten bis zu 5.000 Zuschauer*innen. Dabei ging das Festival offenbar an die Grenze des organisationalen Möglichen und geriet so plötzlich selbst in die Krise, als es 2011 wegen fehlender Finanzierung abgesagt wurde (20minutes, 2011). Engelhardts Festival-Konzept hatte allerdings schon weitere Kreise gezogen: 2009 erhielt sie auf Initiative des neuen Generalintendanten Joachim Klement den Auftrag, ein Festival der gleichen Ausrichtung am Staatstheater Braunschweig zu gründen und wurde Künstlerische Leiterin in Doppelverantwortung auch für FAST FORWARD – Europäisches Festival für junge Regie,

das dort 2011 zum ersten Mal über die Bühne ging.

Das Premières-Konzept „adaptiert“ sie aber in einem bemerkenswerten Punkt an das veränderte institutionelle Umfeld: Premières verzichtete auf eine Wettbewerbsform, in bewusster Abgrenzung zu anderen Festivals, „die mit Preisen agieren und andere Atmosphären dadurch schaffen. Wenn man eine Woche lang junge Künstler aus der ganzen Welt vor Ort hat, macht das keinen Sinn, die miteinander in Konkurrenz zu setzen.“ Dagegen wird Fast Forward als Wettbewerb mit einem besonderen Preis konzipiert: Eine international besetzte Jury um Intendant Klement zeichnet unter den acht Einladungen eine Gewinnerproduktion aus, deren Regie für eine Neuinszenierung am Staatstheater Braunschweig engagiert wird.

Der Wettbewerb wird damit ein strategisches Instrument gegen die Dynamik institutioneller Stabilisierung – dass „man sich wie so eine Frischluftzufuhr ein Festival leistet und sagt, ich öffne das Haus, ich öffne ganz groß mal das Fenster, ich gucke mal auf Europa, dann schließ ich es aber auch wieder und dann funktioniert der Theaterbetrieb als Repertoirebetrieb im Abonentensystem bis zum Saisonende weiter.“ Stattdessen garantiert die Verpflichtung zur Nachfolgeproduktion eine über das Festival hinausgehende Wirkung der Künstler*innen auf die Institution – „weniger als Innovationshoffnung

denn als Störfaktor“: In der Implantierung von „Arbeitsweisen, die nicht dem klassischen Stadttheaterbetrieb geschuldet sind“, diesen „aber einmal wirklich aufmischen“ können, sieht Engelhardt das produktive „Reibungspotential“ von Nachwuchsfestivals nachhaltig verankert (Engelhardt et al. 2018).

Personelle Abhängigkeit und Legitimationsgewinn durch Ortswechsel

Interessanterweise gab es trotz der programmatischen Überschneidung von etwa einem Fünftel der Beiträge und der personalen Verbindung in Barbara Engelhardt zwischen *Premières* und *Fast Forward* keinerlei offizielle Bezugnahme aufeinander oder gar Partnerschaft. Und das, obwohl *Premières* in Straßburg für sein Fortbestehen auf neue kulturpolitische Allianzen angewiesen war: Hatte man sich noch 2012 unter dem trotzig-ironischen Festival-Motto „Jeunes, Beaux & Riches“ zurückgemeldet, so nutzte man anschließend die notwendige Neu-Orientierung für einen institutionellen Innovationschub: In Kooperation mit dem Badischen Staatstheater Karlsruhe wurde das Festival selbst organisationell europäisch und wechselte ab 2013 jedes Jahr den Austragungsort zwischen Straßburg und Karlsruhe. Dabei wurde die internationale Identität des Festivals mit viel Aufwand gelebt – etwa mit Shuttle-Bussen zwischen den Partnerstädten und mit konse-

quenter Zweisprachigkeit (Französisch und Deutsch) in allen Übertitelungen, Programmheften, Festivalzeitung und Website. Die kühne Neuformatierung mit dem doppelten Wagnis von Nachwuchsförderung und europäischer Zusammenarbeit wurde vielseitig gelobt und von den lokalen Publika gut angenommen (Maier 2015). Gerade das Karlsruher Staatstheater engagierte eine Reihe der eingeladenen Künstler*innen für weitere Produktionen – und trotzdem währte die Erfolgsgeschichte gerade einmal drei Jahre.

2015 nimmt der Initiator Bernard Fleury Abschied vom Théâtre le Maillon und auch am Straßburger Nationaltheater wechselt die Intendanz. Die Nachfolger kündigen 2016 zunächst eine Verschiebung von *Premières* aus dem Sommer in den Dezember sowie eine Neukonzipierung an (Vgl. Bohner 2016). Laut Engelhardt waren beide Straßburger Intendanten „nicht an der eigentlich zentralen Frage interessiert, nämlich: Was ist Regie?“ (Engelhardt et al. 2018) An den neuen Schwerpunktsetzungen „scheiterte auch die Fortsetzung des Festivals“, an der Engelhardt „unter dieser Bedingung dann auch nicht interessiert war“. Trotzdem ist eine Pressemitteilung, die von der regen Vorbereitung von *Premières* 2016 berichtet und eine kurz bevorstehende Programm-Präsentation verspricht, der letzte Eintrag auf der bis heute bestehenden Festival-Website und dessen letzte auffindbare öffentliche Erwähnung (vgl. Festival *Premières*, 2016). Das Festival wurde of-

fenbar weder neukonzipiert noch abgeschafft, sondern letztlich einfach verschwiegen. Es bleibt nicht das einzige Betriebsproblem des Straßburger Theaters in diesem Jahr: Nach konzeptionellen Differenzen trennt sich das Maillon nach nur eineinhalb Jahren von seiner neuen Künstlerischen Leitung.

Dass Nachwuchs-Festivals also primär an einzelnen Personen in Verantwortungspeditionen und ihrer programmatischen Ausrichtung hängen – stärker als etwa an ihrer Stadt oder an ihren Geldgebern – und trotzdem mit dem Intendanzwechsel nicht automatisch Geschichte werden, zeigt sich am Festival Fast Forward: Als Joachim Klement 2017 ans Staatsschauspiel Dresden wechselt, steht auch für Fast Forward ein ‚Umzug‘ an, wie die Presse gerne formuliert; eine Plattform für junge Künstler*innen aus ganz Europa schlägt also keine Wurzeln an einem Ort – ihr wird stattdessen aber gerade als externer Impuls zugetraut, auf lokale Krisen einzuwirken: In zahlreichen bundesweiten und auch regionalen Feuilletonberichten wird die Internationalität von Fast Forward als potentiell Gegenmittel gegen die rechtspopulistische Vereinnahmung des öffentlichen Raums in Dresden und damit als Teil der von Klement geforderten „bürgerlichen Gegenöffentlichkeit“ (Wahl 2017) vor Ort begrüßt (vgl. Laages 2017; Barth 2017).

Dass sich das Risiko institutioneller Reibungen auch für die entscheidungstra-

genden Personen lohnen kann, zeigt Engelhardts weiterer Werdegang: Den Umzug von Fast Forward nach Dresden hat sie noch letztmalig als Künstlerische Leiterin 2017 begleitet – mit der Spielzeit 2017/18 wird ihr dann mit der Künstlerischen Leitung des Theaters Le-Maillon – Théâtre de Strasbourg, Scène européenne die Verantwortung für ein stehendes Haus mit der größten Theaterbühne Straßburgs übertragen.

Nachweise / References

Barth, Rafael: „Wenn der Wind von rechts pfeift.“ In: *Sächsische Zeitung*, 07.11.2017.

Brinai, Elisa/Engelhardt, Barbara/Schaub, Valerie: „Barbara Engelhardt: ‚Meine Suche setzt da an, wo andere noch nicht gesucht haben‘“. *Festival Premières* <<http://www.festivalpremieres.eu/blog/v/946/barbara-engelhardt-meine-suche-setzt-da-an-wo-andere-noch-nicht-gesucht-haben>>, letzter Zugriff: 04.02.2019.

Bohner, Marie: „Le festival Premières déplacé de juin à décembre“. Entn. *Rue89 Strasbourg* <<https://www.rue89strasbourg.com/festival-premieres-decembre-102675>>, 2016, letzter Zugriff: 04.02.2019.

Boltanski, Luc/Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK Verl.-Ges., 2003 (Edition discours 30).

Chanel, Camille/Engel, Judith/Engelhardt, Barbara: „Vielfalt und Widersprüchlichkeit.“ *Festival Premières* <http://www.festivalpremieres.eu/blog/v/1027/vielfalt-und-widerspruechlichkeit> 2015, letzter Zugriff: 04.02.2019.

Engels, Kilian/Sucher, C. Bernd: *Politische und mögliche Welten. Regisseure von morgen*. Berlin: Henschel, 2008.

Engelhardt, Barbara: „Beredete Ratlosigkeit“. In: *Theater der Zeit*. Jg. 52, Ausg. 3 (1997), 59.

Engelhardt, Barbara/Hoesch, Benjamin/Siegmund, Gerald [Vortr.]: „Nachwuchskünstler*innen als Innovationshoffnung. Biografische Krise – ästhetisches Risiko?“. Ms., in: „Krise als Motor? Theater zwischen Stillstand und Wandel.“ München: Jahreskonferenz der DFG-Forschungsgruppe Krisengefüge der Künste, 08.11.2018.

Festival Premières: „Vorwort Intendanten. Premières“. *Festival Premières* <<http://www.festivalpremieres.eu/festival/pg/vorwort-intendanten>>, 2015, letzter Zugriff: 04.02.2019.

Festival Premières: „COMMUNIQUÉ DE PRESSE: PREMIÈRES, LA SUITE“. *Festival Premières* <<http://www.festivalpremieres.eu/blog/v/1060/communique-de-presse-premieres-la-suite>>, 2016, letzter Zugriff: 04.02.2019.

Hoesch, Benjamin: „Nachwuchsfestivals als kritisches Dispositiv. Zwischen institutioneller Öffnung und Einhegung von Kritik“ In: Ebert, Olivia u.a. [Hg.]: *Theater als Kritik. Theorie,*

Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld: transcript, 2018. 471-479.

Imbriano, Gennaro: „»Krise« und »Pathogenese« in Reinhart Kosellecks Diagnose über die moderne Welt“. In: Müller, Ernst [Hg.]: *Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte*. (E-Journal) 2.(1), Berlin: Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, 2013. 38-48.

Körper Stiftung: „Körper Studio Junge Regie. Die Idee“. *Körper Stiftung* <<https://www.koerber-stiftung.de/koerber-studio-junge-regie>>, letzter Zugriff: 04.02.2019.

Laages, Michael: „Rubrik: Junge Szene“. In: *Theater Heute*. Jg. 2017, Ausg. 1 (2017), 42.

Maier, Elisabeth: „Krieg (und Frieden) und Schuld (und Sühne). Premières – Bericht von dem französisch-deutschen Festival junger Regie 2015 in Karlsruhe“. Entn. *nachtkritik*. <https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11080:premieres-bericht-von-dem-deutsch-franzoesischen-festival-junger-regie-2015-in-karlsruhe&catid=53&Itemid=83>, 2015, letzter Zugriff: 04.02.2019.

Wahl, Christine: „Arbeit an der bürgerlichen Gegenöffentlichkeit“. In: *Theater Heute*. Jg. 2017, Ausg. 12 (2017), 34.

Wegener, Dirk: „Eine geballte Vielfalt junger Begabungen. Gespräch über das Konzept Körper Studio Junge Regie.“ In: Besch, Nikolaus u.a. [Hg.]: *Szene machen. Das Körper Studio Junge Regie*. Hamburg: Edition Körper-Stiftung, 2004, (KulturImpulse: Regie), 9-14.

20minutes: „Premières annulé faute de moyens“ Entn. *20minutes*. <<https://www.20minutes.fr/strasbourg/672489-20110218-strasbourg-premieres-annule-faute-moyens>>, letzter Zugriff: 04.02.2019.



Working Papers

Die Working Papers „Institutionelle Transformationsdynamiken in den Darstellenden Künsten“ erlauben sowohl theoretische als auch empirische Auseinandersetzungen mit dem Themenfeld der Forschungsgruppe. Die kurzen Beiträge dienen der kritischen Diskussion theoretischer Konzepte, der Darstellung aktueller empirischer Erhebungen und der Zusammenfassung erster Zwischenergebnisse. Aus diesem Grund sollten die Working Papers nicht als abgeschlossene theoretische Beiträge, sondern vielmehr als Einladung zum Austausch konzeptueller Positionen und empirischer Forschungsergebnisse betrachtet werden.

Herausgeber

- Prof. Dr. Christopher Balme, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Prof. Dr. Axel Haunschild, Leibniz Universität Hannover
- Prof. Dr. Birgit Mandel, Universität Hildesheim
- Dr. Bianca Michaels, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Prof. Dr. Anno Mungen, Universität Bayreuth
- Dr. Eckhard Priller, Maecenata Institut für Philanthropie und Zivilgesellschaft Berlin
- Prof. Dr. Franziska Schößler, Universität Trier
- Prof. Dr. Gerald Siegmund, Justus-Liebig-Universität Gießen
- Prof. Dr. Annette Zimmer, Westfälische Willhelms-Universität Münster

Urheberrecht und Inhalt

Alle Rechte bleiben den Autoren der jeweiligen Working Papers vorbehalten. Die Autoren sind für den veröffentlichten Inhalt verantwortlich. Die Working Papers bilden lediglich die Ansichten der jeweiligen Autoren und nicht die der Herausgeber ab. Eine Weiterentwicklung des Inhalts sowie dessen finale Publikation sind ausdrücklich möglich.

Erscheinungsort: Ludwig-Maximilians-Universität München, München, 2019.



Working Papers

The Working Papers "Institutional transformations in the performing arts" provide a theoretical as well as empirical examination of the research unit's range of topics. They thus enable a discussion of theoretical concepts, the presentation of ongoing empirical research and a summary of preliminary results. The goal of the short contributions is to present, critically examine and further develop theoretical concepts. The Working Papers, then, should not be understood as conclusive theoretical contributions, but rather as an invitation to exchange conceptual positions and empirical results.

Editors

- Prof. Dr. Christopher Balme, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Prof. Dr. Axel Haunschild, Leibniz Universität Hannover
- Prof. Dr. Birgit Mandel, Universität Hildesheim
- Dr. Bianca Michaels, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Prof. Dr. Anno Mungen, Universität Bayreuth
- Dr. Eckhard Priller, Maecenata Institut für Philanthropie und Zivilgesellschaft Berlin
- Prof. Dr. Franziska Schößler, Universität Trier
- Prof. Dr. Gerald Siegmund, Justus-Liebig-Universität Gießen
- Prof. Dr. Annette Zimmer, Westfälische Wilhelms-Universität Münster

Copyright and Content

The copyright remains with the authors of the respective Working Papers. The authors are responsible for the published content. The Working Papers reflect the views of their respective authors and not those of the editors. Further development and the final publication of the content elsewhere by the authors are explicitly possible.

Place of publication: Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 2019.